



مطالعه تطبیقی-تحلیلی بقعه عبدالؤمن حبیب‌آباد، جلوه‌گاهی از نقاشی دیواری عهد صفوی و قاجار

عباسعلی احمدی^۱

(صص: ۲۰۸ - ۱۸۹)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۰۹

شناسه دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.4.11.189

چکیده

بنای امام‌زاده شاهزاده عبدالؤمن در حبیب‌آباد، واقع در ۱۸ کیلومتری شمال شرقی اصفهان قرار گرفته است. این بنا از مقابر ناشناخته‌ای است که به واسطه دوره زمانی ساخت، ویژگی‌های معماری و هنرهای تزئینی، از شایستگی توجه و تحقیق برخوردار است. در این بین آرایه‌های تزئینی بنا به ویژه تزئینات نقاشی دیواری با توجه به مواردی همچون دوره زمانی، وجود کتیبه ساخت، چگونگی مضامین به کاررفته و شیوه ترسیم و خالقان هنری، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. بر همین اساس در این مقاله ضمن گاهنگاری و مطالعه نقشه و ساختار شکلی بنا، تزئینات وابسته به بنا معرفی و تا حد امکان تحلیل محتوایی و تطبیقی شده است. جهت نیل بدین مقصود، پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی برپایه رویکرد تطبیقی و برداشت میدانی نگارنده از بنا صورت گرفته است. چنانچه نتایج این پژوهش نشان می‌دهد، ساختمان امام‌زاده احتمالاً در دوره ایلخانی ایجاد شده و در دوره شاه‌عباس دوم صفوی و ناصرالدین‌شاه قاجار تعمیرات، ساختمان‌سازی‌ها و تزئیناتی در آن، صورت گرفته است. عمده فعالیت صورت‌گرفته در دوره‌های صفوی و قاجار، ایجاد تزئیناتی همچون نقاشی دیواری، مقرنس‌کاری و کاربندی بوده که در میان آن، نقوش دیواری اهمیت و نمود بیشتری داشته است. این نقوش به شیوه‌های رنگ‌وروغن و آبرنگ ایجاد شده و از انواع گره‌های هندسی، نقوش قهوه‌خانه‌ای، گل‌ومرغ، گل‌وبوته و منظره‌سازی فرنگی تشکیل شده‌اند. مضامین نقوش و کتیبه‌های بنا در ارتباط مستقیم با اندیشه تشیع و مفهوم نمادین تعالی روح متوفی بوده است.

کلیدواژگان: ایلخانی، صفوی، قاجار، بقعه عبدالؤمن، نقاشی دیواری.

مقدمه

معماری یکی از شاخصه‌های مهم هنر و تمدن است که در میان گروه‌های مختلف انسانی همواره سعی وافری در تکامل، گسترش و رونق آن صورت گرفته است. در میان زیرمجموعه‌های معماری، معماری آرامگاهی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و بخش ویژه و قابل توجهی از بقایای معماری دوره‌های گذشته را دربر می‌گیرد. در این بین، آرامگاه‌های بزرگان دین و سیاست و به‌ویژه بارگاه ائمه اطهار و ذریه ایشان همواره جایگاه بلندمرتبه‌ای در معماری اسلامی ایران داشته و در رشد و گسترش هنرهای تزئینی، معماری، هنرهای کاربردی، فضاهای شهری و شکل‌گیری برخی شهرها و روستاها، از عوامل مهم و تأثیرگذار بوده است. با این وجود همواره برخی از این یادگارها - که بیشتر در غالب ساختمان امام‌زادگان پدیدار گشته است - هنوز ناشناخته بوده و ضرورت شناسایی و فراهم آوردن زمینه مطالعه و تحقیق آن بیش از پیش نمایان می‌شود. بنای امام‌زاده شاهزاده عبدالؤمن از گونه چنبن بناهایی است که با وجود جنبه‌های گوناگون اهمیت به‌ویژه از منظر آرایه‌های تزئینی، نوع آرایه‌ها، چگونگی و درجه هنری تزئینات، کمتر مورد توجه و شناخت بوده است؛ بر همین اساس، تحقیق پیش‌رو بر آن است تا ضمن معرفی بنا، به مطالعه انواع تزئینات به‌کاررفته در آن پرداخته و با مطالعه تطبیقی و تحلیلی این آرایه‌ها، شناخت صحیحی از گونه‌های تزئینی، مضامین، ارزش‌های زیباشناختی، هنری، چگونگی ارتباط تزئین و اشکال معماری و سیر تحولات تزئینات معماری بنا به‌دست دهد. اگرچه با توجه به موضوع تحقیق، شناخت و مطالعه آرایه‌های تزئینی و به‌ویژه نقوش دیواری بنا مورد توجه اصلی بوده، اما با در نظر گرفتن عدم وجود گاهنگاری صحیح از بنا و تعمیرات و ساختمان‌سازی‌های متعددی که به‌ویژه در دوره معاصر اصالت تاریخی بنا را خدشه‌دار کرده، به‌منظور شناخت صحیح از بستر و جان‌مایه تزئینات مورد مطالعه، گاهنگاری و سیر تحول معماری بنا نیز مورد توجه بوده است.

پرسش‌های پژوهش: در انجام پژوهش پیش‌رو، پاسخ‌گویی به پرسش‌های ذیل مدنظر بوده است: ۱- بنای عبدالؤمن به کدام دوره تاریخی تعلق داشته و تحولات کالبدی آن به چه شکل بوده است؟ ۲- تزئینات بنای عبدالؤمن به‌ویژه نقوش دیواری، نشان‌دهنده کدام گونه‌ها و مضامین تزئینی بوده و در مقایسه با نمونه‌های مشابه، کدام خصوصیات و جنبه‌های تشابه و تمایز را نشان می‌دهد؟

روش پژوهش: این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی بر مبنای بررسی و برداشت‌های میدانی از بنا (شامل: پیمایش، عکس‌برداری، تفکیک تزئینات و خوانش کتیبه‌ها) و مطالعات کتابخانه‌ای انجام گرفته است. به‌منظور شناخت جنبه‌های گوناگون آرایه‌های تزئینی بنای مورد مطالعه، با استفاده از رویکردی تطبیقی، به مقایسه نقشه و آرایه‌های بنا با تزئینات و معماری دیگر مقابرو بناهای مرتبط پرداخته شده است.

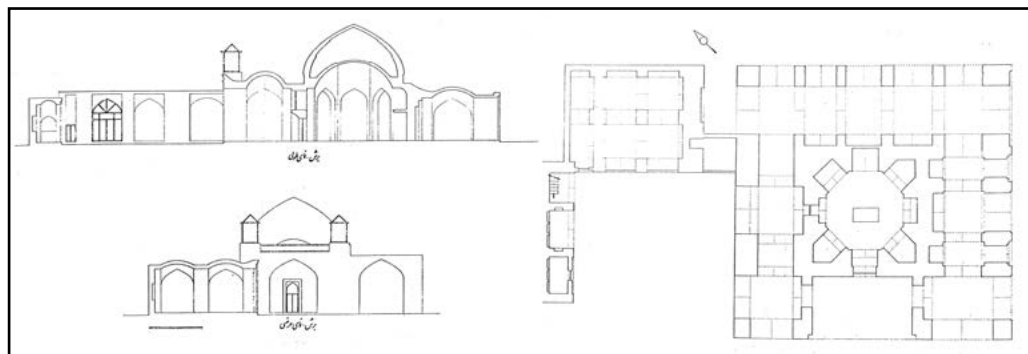
پیشینه پژوهش

اگرچه بنای امام‌زاده عبدالؤمن به‌عنوان اثری متعلق به عهد صفوی در فهرست آثار ملی ایران جای گرفته است؛ با این وجود تاکنون در مکتوبات تاریخی و مکتوبات معاصر، اطلاعاتی در ارتباط با ویژگی‌های آرایه‌های تزئینی و گاهنگاری صحیح اثر منتشر نگردیده و پژوهش پیش‌روی اولین نمونه این دست محسوب می‌شود. با این حال در ارتباط با نقوش دیواری بقاع و دیگر اماکن مذهبی، مطالعات متعددی صورت گرفته که برخی نتایج آن در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. این مطالعات در چند دسته قابل تقسیم است؛ در یک دسته از این مطالعات، ضمن بررسی تاریخ‌نگاری دوره‌های تاریخی ایران به نقاشی دیواری نیز اشاره‌ای شده است (آژند، ۱۳۸۹؛ پاکباز، ۱۳۸۸؛ کن‌بای، ۱۳۹۱؛ گودرزی، ۱۳۹۱). در دسته دیگر به‌شکل اختصاصی، نقوش دیواری یک بنا

(موسوی لرو خاکپور، ۱۳۹۴؛ شاطری و اسدی، ۱۳۹۴؛ Fontana, 1999)، گروهی از بناها (میرزایی مهر، ۱۳۸۶؛ آژند، ۱۳۸۵؛ سیف، ۱۳۷۹؛ سیف، ۱۳۶۹) و یا یک دوره خاص (فلور، ۱۳۹۵؛ آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶) مورد توجه قرار گرفته است. در برخی دیگر از این مطالعات که کمیت بسیار دارد، ضمن توصیف ویژگی‌های معماری بناها به تزئینات بقاع و از جمله نقوش دیواری آن‌ها نیز پرداخته شده است (حاج قاسمی، ۱۳۸۹؛ نراقی، ۱۳۸۲؛ فقیه میرزایی و همکاران، ۱۳۸۵؛ عقابی، ۱۳۷۸) و در دسته آخر مطالعاتی قرار گرفته که ضمن بررسی تزئینات بناهای مذهبی به نقوش دیواری بقاع و دیگر بناهای مذهبی نیز اشاره‌ای داشته است (زمرشیدی و صادقی حبیب‌آباد، ۱۳۹۵).

ساختار فضایی

بقعه شاهزاده عبدالؤمن^۲ در جنوب شرقی حبیب‌آباد و داخل قبرستان کهن آن قرار دارد. حبیب‌آباد در طول جغرافیایی ۵۱°۴۷' و عرض جغرافیایی ۳۲°۵۰' در ۱۸ کیلومتری شمال شرقی اصفهان (اداره جغرافیایی ارتش، ۱۳۷۶: ۹۵)، بر سر راه قدیمی اصفهان-اردستان قرار داشته و نام آن برای اولین بار در متون جغرافیایی دوره قاجار ذکر شده است (الاصفهانی، ۱۳۶۸: ۳۰۱-۳۰۰؛ افضل‌الملک، ۱۳۸۰: ۷۹-۷۸). بقعه عبدالؤمن از یک صحن، یک اتاق مقبره با اتاق‌ها و ایوان‌های پیرامون و یک شبستان ستون دار و سه دهانه صفا در جبهه شمال و شمال غربی صحن، تشکیل می‌شده است (نقشه ۱). فضای داخلی صحن از گذشته تا به امروزه به عنوان قبرستان مورد استفاده بوده و سردابه‌هایی جهت امانت گذاری جسد مردگان در سرتاسر آن وجود داشته است.^۳ فضاهای عمده بنا به شرح ذیل است.



نقشه ۱. نقشه، نما و مقطع امام‌زاده عبدالؤمن قبل از تخریب شبستان شمالی و سه صفا شمال غربی (بایگانی اداره کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی استان اصفهان).

اتاق مقبره از خارج فضایی مربع‌شکل است که در داخل تبدیل به هشت ضلعی شده و هریک از اضلاع هشت‌گانه داخلی آن به صورت تورفتگی، تشکیل فضاهای صفا مانند داده‌اند. این گنبدخانه، دو ورودی در اضلاع جنوبی و غربی دارد^۴ که به دو ایوان جنوبی و غربی گنبدخانه راه داشته‌اند. در نمای خارجی ورودی غربی در طرفین، دو سنگ قبر مرمر به تاریخ ۱۲۰۹ ه.ق. بر دیوار نصب شده است (تصویر ۱: الف و ب). ورودی غربی دهانه‌ای به عرض ۹۰ سانتی‌متر داشته و در فضای فوقانی آن، تزئینات مقرنس‌گچی وجود دارد که سطوح آن با رنگ سبز تزئین شده و در لچکی آن نقوش گچبری زیبایی از گلبرگ‌ها وجود دارد (تصویر ۱: ج). بالای این ورودی، پنجره‌ای مشبک، روشنایی فضای داخلی حرم را تأمین می‌کند. ورودی جنوبی دارای دهانه‌ای به عرض ۲ متر است که در چوبی آن اخیراً نصب شده و در گذشته دارای در چوبی ساده‌ای در درگاه غربی بوده است. در دو ضلع شرقی و شمالی گنبدخانه اتاق‌هایی برای سکونت سیدهای محل و در اضلاع غربی و جنوبی دو ایوان وجود داشته که امروزه همگی تخریب و بر جای آن، رواق‌هایی ایجاد شده است.



تصویر ۱. الف) سنگ قبر، ب) سنگ قبر، ج) نمای بیرونی ورودی غربی گنبدخانه (نگارنده، ۱۳۹۶).

بخش داخلی گنبدخانه فضایی است هشت ضلعی به ابعاد 7×7 متر که در هر ضلع آن یک تورفتگی صافمانند وجود دارد (تصویر ۲: الف). هرکدام از صفت‌ها دارای دهانه‌ای به عرض ۲ متر و عمق‌های مختلفی در حدود ۲، ۳ و $2/30$ متر دارد. گوشه‌های صفت به غیر از گوشه شمال غربی که مستطیل شکل است، همگی به شکل دوزنقه بوده و صفت‌های وسط اضلاع هشت‌گانه، همگی مستطیل شکل است. دو عدد از آن‌ها به ورودی غربی و جنوبی راه داشته و سطح داخلی صفت شرقی دارای تزئینات زیبای نقاشی دیواری است (تصویر ۲: ب). طاق‌زنی این صفت‌ها به یک اسلوب واحد صورت گرفته است؛ به این صورت که در جلو با تویزه و در عقب با کنه‌پوش پوشیده شده‌اند (تصویر ۲: ج). کنه‌پوش صفت مرکزی جبهه جنوبی گنبدخانه که ورودی جنوبی در آن قرار دارد؛ برخلاف سایرین که ساده رها شده، با تزئینات کاربردی گچی پوشش یافته است (تصویر ۲: د). برفراز این هشت ضلعی تشکیل شده از مجموعه صفت‌ها، گنبد بنا قرار گرفته است.



تصویر ۲. الف) صفت‌های فضای داخلی گنبدخانه، ب) صفت شرقی گنبدخانه، ج) نحوه پوشش صفت‌ها، د) کاربردی ورودی جنوبی (نگارنده، ۱۳۹۶).

این گنبد از نوع گنبد‌های دوپوش گسسته با آهیانه خاکی شکل است. پوشش خارجی آن در اصل از نوع شبدری گند بوده و از تزئینات کاشی‌کاری بهره‌مند بوده است. در سال ۱۳۴۱ ه.ش. در هنگام تجدید بنا و براساس طرح‌های کاشی‌کاری اولیه که در آن زمان تخریب گردیده بود، مجدداً کاشی‌کاری شد. این کاشی‌کاری‌ها از نوع کاشی‌کاری معرق، ساخته «حاج احمد مصدق»، معرق‌کار معروف اصفهان بوده و شامل نقوش اسلیمی و ختایی سفید بر زمینه فیروزه‌ای بوده است (تصویر ۳: الف). در پاییز ۱۳۷۹ ه.ش. پوشش خارجی گنبد به طور کامل تخریب و به جای آن گنبدی از نوع

شبدری تند آوگون دار ایجاد شد (تصویر ۳: ب). ازاره‌های فضای داخلی گنبدخانه در سالیان اخیر تا ارتفاع ۱/۵۰ متر با سنگ‌های مرمر پوشیده شده است. ضریح فعلی مقبره مستطیل شکل بوده و دارای ابعاد ۲/۳۵×۱/۸۰ متر است. این ضریح به همراه سنگ قبر اخیراً ساخته شده‌اند و اطلاعی درمورد ضریح و سنگ قبر اولیه وجود ندارد. روی پشت بام مقبره در کنار گنبد، گلدسته‌ای چوبی وجود داشت که سطح خارجی گنبد آن با کاشی‌های تک‌رنگ فیروزه‌ای و آبی تزئین شده بود. این گلدسته به دوره قاجار تعلق دارد. شبستان ستون دار و صفاها از دیگر اجزای بنا است که در اضلاع شمال غربی و غربی مجموعه قرار داشته‌اند (تصویر ۳: ج). شبستان شمال غربی، مربع شکل بوده و از چهار دهانه پوشیده شده با کلمبو و تویزه تشکیل می‌شد. بر سطح یکی از دیوارهای آن سنگ قبر مستطیل شکلی به تاریخ ۱۲۷۱ هـ.ق. وجود داشت. در قسمت غربی این شبستان سه فضای صفا مانند رو به حیاط با پوشش طاق آهنک وجود داشت که داخل یکی از آن‌ها، پلکان پشت بام به همراه سنگ قبر مرمری به تاریخ ۱۲۳۰ هـ.ق. وجود داشت (بررسی میدانی نگارنده، ۱۳۷۸).



تصویر ۳: الف) پوسته بیرونی گنبدخانه قبل از تخریب، ب) خود فعلی گنبدخانه، ج) شبستان شمالی قبل از تخریب (نگارنده، ۱۳۷۸ و ۱۳۸۴).

آرایه‌های تزئینی و کتیبه‌های بنا

تزئینات بنا در قسمت خارجی گنبدخانه، شامل کاشی‌کاری است که تماماً در سالیان اخیر صورت گرفته، ولی همان‌گونه که اشاره شد، پوشش خارجی گنبد هم‌زمان با دوره ساخت بنا از تزئینات کاشی‌کاری بهره‌مند بوده است. از دیگر تزئینات فضای بیرونی بنا که پیش‌تر شرح آن آمد، مقرنس‌کاری‌های قسمت فوقانی ورودی غربی گنبدخانه است. در این میان زیباترین تزئینات بنا، نقوش دیواری به کاررفته در قسمت‌های داخلی اتاق مقبره است. با توجه به کتیبه‌های موجود، این تزئینات به دوران صفوی و قاجار تعلق دارد. قسمت‌های داخلی آهیانه گنبد با نقوش دوره صفوی تزئین گردیده که به صورت نقوش گره هندسی است (تصویر ۴: الف). در رأس آهیانه، درون یک شمسه هشت به صورت تودرتو ابتدا گل هشت‌پر، بعد دایره، بعد هشت‌ترنج، بعد هشت‌ضلعی و خارج از این هشت‌ضلعی، شانزده‌ترنج قرار دارد. پره‌های گل و ترنج‌های داخل دایره به رنگ طلایی بوده و زمینه هشت‌ضلعی با پوشش آخرایی رنگ‌آمیزی شده است. از اطراف این شمسه، شعاع‌هایی در محدوده هشت‌ضلعی دیگری منعش شده (تصویر ۴: ب) و در اطراف این هشت‌ضلعی، نقوش اختر چلیپای گره‌بندی وجود دارد که تمام سطح داخلی آهیانه تا پایه‌های گنبد را می‌پوشاند. داخل این تزئینات اسامی زیادی دیده می‌شود که بسیاری از آن‌ها محو و ناخوانا هستند (تصویر ۴: ج). این خطوط دربردارنده اسامی خداوند، چهارده معصوم و کلماتی دیگر از قرآن و احادیث است. تمامی این جملات با رنگ قرمز آخرایی به خط ثلث بر زمینه سفید نوشته شده‌اند. رنگ‌های به کاررفته در این نقوش شامل رنگ طلایی، قرمز آخرایی و سبز متمایل به خاکستری است. بر پایه گنبد و داخل آلت‌های گره، کتیبه تاریخ‌داری به خط ثلث بدین شرح وجود دارد: «غلام شاه... العلی بنا تاریخ شهر... اول اولسنه ۱۰۵۶» (تصویر ۴: د). دیگر کلمات اطراف این کتیبه، قابل خواندن نیست.



تصویر ۴. الف) نقوش گره هندسی آهیانه، ب) شمسۀ مرکزی گره چینی زیر آهیانه، ج) کتیبه‌های داخل گره، د) کتیبه صفوی پایه آهیانه (نگارنده، ۱۳۹۶).

فضای داخلی صفا شرقی گنبدخانه که درست مقابل ورودی غربی آن قرار دارد، از طریق کمربوش به دو قسمت تقسیم شده است. این فضا دارای دهانه‌ای به عرض ۲ متر و عمق ۱/۲۰ متر است و قسمت‌های داخلی هر دو قسمت آن تماماً با نقاشی دیواری دوره قاجار تزئین گردیده است. نقوش قسمت فوقانی که بر کنه پوش و سکنج‌های آن نقش شده در بالا شامل تصاویر چهارده فرشته بال دار است که بزرگ‌ترین آن‌ها در وسط و دیگران در اطراف آن هستند و در پایین در سه کادر مجزا حضرت علی علیه السلام با ذوالفقار و حضرت امام حسن علیه السلام و حضرت امام حسین علیه السلام با هاله‌های دور سر دیده می‌شوند (تصویر ۵: الف). نقوش قسمت تحتانی شامل صحنه‌هایی از ظهر عاشورا در سه دیواره تورفتگی است (تصویر ۵: ب و ج). بر سطح داخلی تویزه جلو نیم‌گنبد، نقوش زیبایی گل و گیاهی وجود دارد که در فواصل آن کادرهای سفید رنگ بیضی شکل دیده می‌شود. داخل کادرهای مذکور، نقوش آبی رنگی از مناظر طبیعی، ساختمان‌ها، افراد مختلف و صحنه‌هایی از جهش آهوان دیده می‌شود (تصویر ۶: الف). با توجه به کتیبه‌های موجود، نقوش فضای داخلی صفا شرقی گنبدخانه کار «سیدحسین امامی» است که در سال ۱۲۸۲ ه.ق. انجام شده است. این کتیبه بر زریه ناق کمربوش قرار گرفته و معرفی‌کننده استاد نقاش و تاریخ ایجاد نقوش به خط نستعلیق نازیبا بدین شرح است: «رقم کمترین سیدحسین امامی سنه ۱۲۸۲» (تصویر ۶: الف). در طرفین این صفا دو کتیبه هم‌شکل دیگر نیز به خط نستعلیق وجود دارد، در یکی از آن‌ها عبارت «انا مدینه العلم و علی بابها سنه ۱۲۸۲» آمده (تصویر ۶: ب) و در کتیبه سمت راست علاوه بر این حدیث پیامبر صلی الله علیه و آله، کتیبه‌ای بدین شرح وجود دارد: «هو الله تعمیر نمود گنبد منور اعلی علمت شاهزاده عبدالؤمن ابن موسی بن جعفر صلوات الله و سلام علیه را تراب اقدام مؤمنین محمدعلی ابن مرحوم محمدصادق حبیب‌آبادی فی سنه ثانی و ثمانین و ماتین بعد الف ممن الهجرة النبویه صلی الله علیه و آله سنه ۱۲۸۲» (تصویر ۶: ج).

از دیگر تزئینات نقوش دیواری بنا، تزئیناتی است که بر سطح داخلی تویزه‌های فضاهای تورفته گنبدخانه ایجاد گردیده است. این تزئینات شامل شاخ و برگ، گل و پرندگان است که رنگ‌های آبی، سفید، قرمز و سبز بر زمینه سفید در آن‌ها به کار رفته است (تصویر ۷: الف). دورتادور این نقوش حاشیه‌هایی از خطوط آبی و قرمز وجود دارد. به غیر از موارد یادشده، دسته دیگر از نقوش دیواری این بنا، قاب‌بندهایی است که در دو ردیف بالا و پایین بر سطوح پخ اتصال اضلاع هشت‌گانه گنبدخانه قرار گرفته است (تصویر ۷: ب). این نقوش در قسمت فوقانی به شکل کادر ساده آبی رنگ



تصویر ۵. الف) نقش حضرت علی علیه السلام و حسنین علیه السلام، ب) نقش واقعه عاشورا از جنوب غربی، ج) نقش واقعه عاشورا از شمال غربی (نگارنده، ۱۳۹۶).



تصویر ۶. الف) تاریخ و رقم نقوش صفه شرقی (ب) کتیبه سمت راست صفه شرقی (ج) کتیبه سمت چپ صفه شرقی (نگارنده، ۱۳۹۶).

بوده و در پایین به صورت قاب‌بند محرابی شکلی است که از سه ردیف نوار حاشیه‌ای با نقوش مرواریدگون، گیاهی و بعضاً کادرهای بیضی شکل منظره‌ها تشکیل شده و لچکی‌های آن با نقوش گیاهی به‌ویژه گل ترمه تزئین شده است. دو نمونه از این قاب‌بندهای محراب شکل بر دو حاشیه کناری طرفین کمرپوش نیز وجود دارد (تصویر ۷: ج). رنگ‌های مورد استفاده در این نقوش سبز، قرمز، آبی و ماشی با ته‌زمینه طلایی رنگ است.

در سالیان اخیر قسمت‌های تحتانی دیوارهای دورتادور گنبدخانه با نقوش گیاهی آبی برزمینه سفید با شیوه مهرزنی تزئین گردیده که تباین آشکاری با نقوش دیواری صفوی و قاجاری بنا دارد. کاربردی‌های گچی از دیگر تزئینات فضای داخلی گنبدخانه است که پیش‌تر بدان اشاره گردید. سطوح کاربردی‌های مذکور با نقوش زیبای گیاهی که در داخل نوارهای آبی قرار دارند، تزئین شده است (تصویر ۷: د).



تصویر ۷. الف) نقوش گل و پرند زیر تویزه‌ها، (ب) نقوش قاب‌بندهای محرابی شکل در پیکاری اضلاع گنبدخانه، (ج) نقوش قاب‌بند محرابی طرفین صفه شرقی، (د) نقوش کاربردی ورودی جنوبی گنبدخانه (نگارنده، ۱۳۹۶).

مطالعه تطبیقی-تحلیلی فرم و تزئینات بنا

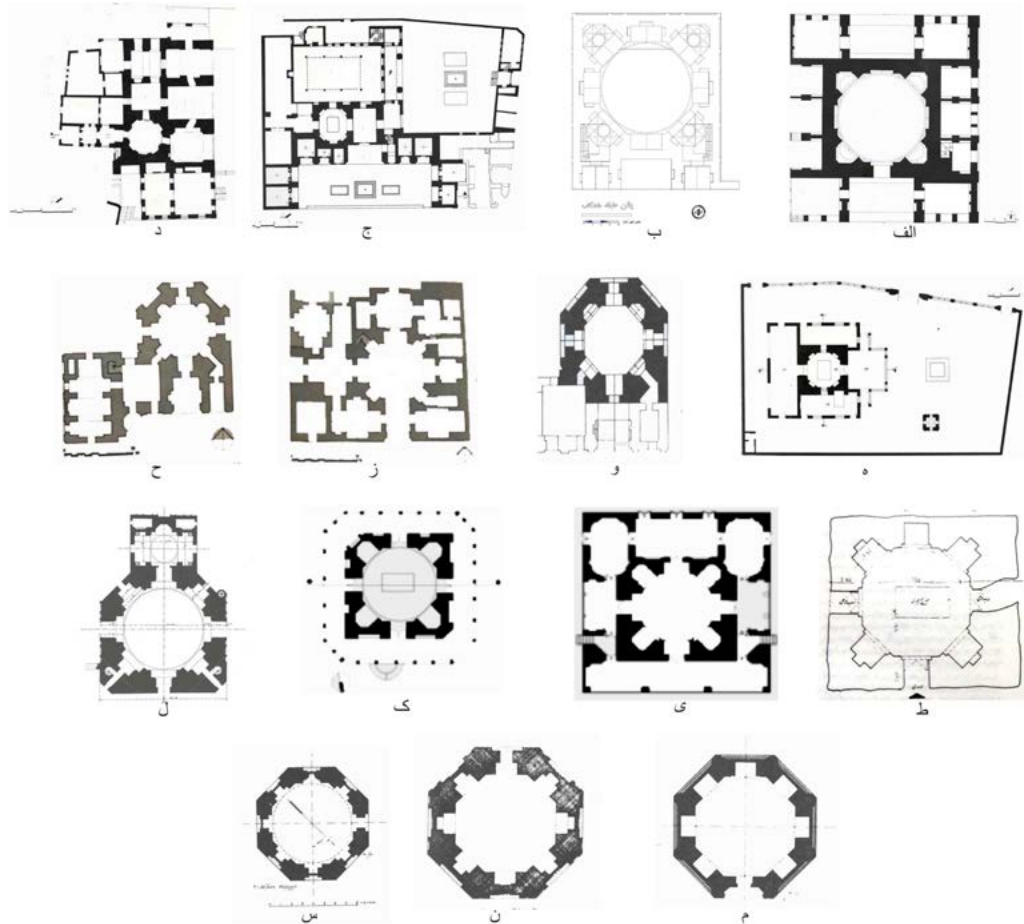
به‌منظور پاسخ به پرسش‌های پژوهش در این قسمت با رویکردی تطبیقی ابتدا به گاهنگاری و چگونگی تحولات کالبدی بنا پرداخته شده و در ادامه تزئینات بنا - به‌ویژه نقوش دیواری - با یکدیگر و در ارتباط با دیگر نمونه‌های مشابه تطبیق و تحلیل شده است. کتیبه‌های موجود بنا به دو دوره صفوی و قاجاری تعلق دارد. چنان‌چه مشخص است، هیچ‌کدام از کتیبه‌های یادشده بر زمان ساخت بنا دلالت ندارد، کتیبه دوره قاجار بر تعمیرات بنا در این دوره و کتیبه صفوی تنها به نام استادکار و یک تاریخ اشاره دارد. مقایسه چگونگی طرح، نقشه و نقشه کف گنبدخانه با دیگر مقابر ایران، نشان‌دهنده آن است که تاریخ ساخت بنا می‌تواند به دوره متقدم‌تر از صفوی بازگردد. از جمله بناهای آرامگاهی که از لحاظ نقشه و ترکیب‌بندی فضای گنبدخانه و نحوه ارتباط گنبدخانه

با اتاق و ایوان‌های پیرامون بیشترین شباهت را با امامزاده عبدالؤمن حبیب‌آباد نشان می‌دهد، بنای امامزاده عبدالله ورامین است. این بنا به سده هشتم هجری قمری تعلق دارد (ویلبر، ۱۳۹۳: ۱۲۱-۱۱۹). بنای «میراحمد نخعی» نطنز نیز از دیگر بناهای منتسب به دوره ایلخانی است (پرونده ثبتی، ۱۳۸۸) که نشان‌دهنده نقشه نسبتاً مشابهی در گنبدخانه است.

نگاهی به تقسیمات داخلی گنبدخانه بناهایی منتسب به دوره ایلخانی، همچون: «امامزاده سیدناصر»، «امامزاده قاسم» و «امامزاده یحیی» که در تهران واقع شده‌اند (حاجی قاسمی، ۱۳۷۷: ۱۶۹-۱۵۲)؛ از وجوه تشابه چندی در نقشه‌بندی گنبدخانه بناهای یادشده با نقشه گنبدخانه امامزاده عبدالؤمن، نشان دارد. با این وجود نقشه کف گنبدخانه که از بیرون، فضایی چهارگوش و از داخل، فضایی هشت ضلعی با تورفتگی‌هایی در گوشه‌ها است، در بناهای دیگر دوره‌ها نیز قابل ردیابی است؛ به‌عنوان مثال، در دوره تیموری این طرح با ساختار شکلی، مقیاس و ترکیب‌بندی متفاوت و غیر قابل‌مقایسه با امامزاده عبدالؤمن، در بناهایی همچون: مقبره «کوک‌کسن» در سغناق، زیارتگاه «زنگیان» در یزد و مجموعه «تومان‌آقا» در کوهسان (ویلبر و همکاران، ۱۳۷۴: ۹۹۴ و ۹۷۰؛ یوگاچنکووا، ۱۳۸۷: ۹۳) به‌کار رفته است. در دوره صفوی در بناهایی همچون مقبره «امامزاده یحیی دوزعنبر» هشتگرد^۵ (عقابی، ۱۳۷۸: ۲۲۴ و ۲۲۳) و بقعه «میرشمس‌الدین» لاهیجان (خاکپور، ۱۳۹۲: ۸۵) و در دوره قاجار در بنای «امامزاده پیرعلی» لاهیجان (همان: ۸۷) نیز به‌کار رفته است. با وجود وجوه تشابه نقشه گنبدخانه بناهای دوره‌های یادشده، به‌ویژه بناهای متعلق به دوره‌های صفوی و قاجار، با در نظر گرفتن مواردی همچون رواج این طرح در بسیاری از مقابر دوره ایلخانی^۶ به نسبت دیگر دوره‌ها، شباهت بسیار جزئیات نقشه‌بندی گنبدخانه با بنای «امامزاده یحیی» ورامین به‌ویژه در زمینه ساختار شکلی تورفتگی‌ها (صفه‌ها) و نحوه ترکیب گنبدخانه با اتاق و ایوان‌های پیرامون، به طوری که در دیگر بناها این میزان شباهت دیده نمی‌شود و هم‌چنین عدم اشاره کتیبه صفوی به ساخت بنا، انتساب بنای امامزاده عبدالؤمن به دوره ایلخانی قوت بیشتری می‌یابد. با نگاهی به معماری دوره‌های کهن‌تر اسلامی، ریشه‌های چنین طرحی در معماری آرامگاهی برخی مقابر هشت ضلعی دوره سلجوقی همچون گنبد «جبلیه» کرمان (حاتم، ۱۳۹۰: ۲۱۰) و گنبد «شیخ جنید» دهکده توران پشت یزد (گذار و همکاران، ۱۳۸۴: ۸۷) نیز قابل جست‌وجو است؛ جایی که بدنه حجیم و سنگین گنبدخانه با ایجاد صفه‌های هشت‌گانه داخلی، اندکی سبک‌سازی و از یکنواختی خارج شده است. این طرح با ساختار شکلی و کالبدی متفاوت، بی‌گمان در مقبره ایلخانی «اولجایتو» در سلطانیه، به کمال طراحی و اوج پختگی خود رسیده است (ویلبر، ۱۳۹۳: ۱۵۳-۱۵۱؛ هیلن براند، ۱۳۷۷: ۳۶۱-۳۵۷).

با توجه به تخریب فضاهای پیرامون گنبدخانه در دو دهه گذشته، تاریخ مشخصی در ارتباط با دوره ساختمانی بناهای یادشده نمی‌توان ارائه نمود. شبستان شمالی و سه صفه شمال غربی نیز امروزه تخریب شده است؛ با این وجود، براساس بررسی قبل از تخریب نگارنده، با در نظر گرفتن مواردی همچون تعبیه سنگ‌قبرهای قاجاری در دیواره‌های این دو فضا، کاربرد قوس‌های هلالی خاص دوره قاجار در سه صفه شمال غربی، کتیبه‌های گنبدخانه مبنی بر انجام تعمیرات و تزئینات گنبدخانه در دو دوره صفوی و قاجار و تعمیر آن به کل مجموعه و ساختمان‌سازی و انجام تعمیرات در اکثر بقاع و امام‌زادگان، بنا بر رسم معمول این دو دوره، شاید زمان ساخت فضاهای اخیر، در بازه زمانی صفوی تا قاجار قرار داشته باشد.

تزئینات موجود بنا در دو دسته نقوش دیواری و تزئینات سازه‌ای همچون کاربردی و مقرنس‌کاری قرار می‌گیرند. از جمله نقوش دیواری نقوش گره‌چینی زیر گنبد است که با استفاده از ترکیب آلت‌های گوناگون همچون: پنج تند، شش کشیده، سکرون، طبل تند، شمسه هشت و چلیپا و چلیپای شکسته در مجموع، گره هشت و پیلی چهارلنگه را در مرکز شکل داده است. مشابه این



نقشه ۲. نقشه بناهای مقایسه‌شده: الف) امامزاده یحیی ورامین (حاج قاسمی، ۱۳۸۹: ۱۶۶)، ب) میراحمد نخعی نطنز (پرونده ثبتی)، ج) امامزاده ناصر تهران (حاجی قاسمی، ۱۳۷۷: ۱۵۴)، د) امامزاده قاسم تهران (همان: ۱۶۰)، ه) امامزاده یحیی تهران (همان: ۱۶۹)، و) مقبره کوک‌کسن (پوگاچنکووا، ۱۳۸۷: ۹۳)، ز) مقبره زنگیان یزد (ویلبرو همکاران، ۱۳۷۴: ۹۹۴)، ح) مقبره تومان آقا در کوهسان (همان: ۹۷۰)، ط) مقبره امامزاده یحیی دوزغ‌نبر هشتگرد (عقاب‌ی، ۱۳۷۸: ۲۲۳)، ی) بقعه میرشمس‌الدین لاهیجان (خاکپور، ۱۳۹۲: ۸۵)، ک) امامزاده پیرعلی لاهیجان (همان: ۸۷)، ل) مقبره سلطانیه (گذار، ۱۳۸۷: ۱۳۱۷)، م) مقبره چلبی اوغلو در سلطانیه (گذار، ۱۳۸۷: ۸۷)، ن) گنبد جبلیه کرمان (حاتم، ۱۳۹۰: ۲۱۰)، س) گنبد شیخ جنید یزد (گذار و همکاران، ۱۳۸۴: ۸۷).

گره با تفاوت‌هایی در جزئیات در بسیاری از گره‌چینی‌های به‌کاررفته در بناهای صفوی اصفهان همچون «مسجد امام»، «مدرسه چهارباغ» و «کاخ عالی‌قاپو» (شفائی، ۱۳۳۶: ۲۰۵-۲۰۴) دیده می‌شود. بر این اساس و هم‌چنین با توجه به تشابه رنگ به‌کاررفته در ترسیم این گره و کتیبه‌های آن با کتیبه صفوی گنبدخانه، به احتمال زیاد این تزئینات به دوره صفوی تعلق دارد؛ با این وجود قرار گرفتن شمسه مرکزی در رأس داخلی گنبد و انشعاب آن تا پایه گنبد، پدیده معمولی در تزئین فضای داخلی برخی مقابر دوره ایلخانی همچون: «امامزاده ابراهیم» قم، «امامزاده علی‌بن جعفر» قم، گنبدهای «باغ‌سبز» قم، بقعه «سیدرکن‌الدین» یزد (حاجی قاسمی، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۱۸۷) و بقعه «خواجه تاج‌الدین» کاشان (نراقی، ۱۳۸۲: ۱۳۲-۱۳۰) نیز بوده است.

شیوه ایجاد نقوش، ترکیبی از نقاشی آبرنگ جسمی^۷ به همراه ابزاراندازی گچی بوده که برخی قسمت‌های آن در مرحله قرص‌کاری رها شده و رنگ‌آمیزی نشده است.^۸ ستاره هشت‌پر یا همان

شمسه هشت که کانون مرکزی این نقش را تشکیل داده، به عنوان یکی از اشکال بنیادی در طراحی هندسی اسلامی همواره به صورت دُوْبُعدی یا سه بُعدی، گنبد را به شبکه پیچیده‌ای از سطوح درهم تافته تبدیل می‌کرده است (میشل، ۱۳۸۸: ۱۴۹)؛ با این وجود بارزترین نقش به کاررفته در این گره چینی که جلوۀ بصری غالب و شاخصی در میان دیگر اجزای گره یافته، نقش چلیپا و چلیپای شکسته است. چنین نقشی دارای جنبه‌های نمادین بوده و در تزئین بسیاری از بناها دوره اسلامی به ویژه مقابر و عمدتاً در تزئین پوسته زیرین آهیانه گنبدخانه آن‌ها کاربرد داشته است. کاربرد چنین نقشی در تزئین پوشش زیرین گنبدخانه‌ها، حداقل از دوره سلجوقی و در بناهایی همچون «مسجد جامع قروه» و آرامگاه «سلطان سنجر» سلجوقی (دانشوری، ۱۳۹۰: ۴۱)، قابل پی‌گردی است.

استفاده از این نقش، علاوه بر جنبه‌های تزئینی، به واسطه مفاهیم نمادین نیز بوده است؛ چنان‌چه برخی محققان معتقدند چلیپا به عنوان نمادی از روح متوفی، تصویری گرافیکی از پرنده را ترسیم نموده (مهدی: ۱۳۶۸: ۴۹-۴۶) و حرکت آن در فضای داخلی گنبد، تجسمی نمادین از پرواز روح در گنبد مینا و حضور آن در فضای لامکان و لازمان بوده است.^۱ برخی نیز با در نظر گرفتن جنبه نمادین گنبد به عنوان نشانی از آسمان و بهشت، وجود چنین نقشی در فضای داخلی گنبدخانه مقابر را در راستای نمادگرایی آرامگاه به مثابه تصویری از بهشت دانسته‌اند (دانشوری، ۱۳۹۰: ۴۹-۳۹).

نقوش گل و مرغ به کاررفته در جدارۀ داخلی تویزه‌های صفاها، دسته دیگر از نقوش دیواری این بنا است؛ اگرچه پیشینه کاربرد نقش گل و مرغ به دوره صفوی و قرن یازدهم هجری قمری می‌رسد (شهادی، ۱۳۹۲: ۱۶؛ کن بای، ۱۳۹۱: ۱۰۹؛ آژند، ۱۳۸۹: ۸۷). با این وجود نقوش عبدالؤمن (شهادی، ۱۳۹۲: ۱۶؛ کن بای، ۱۳۹۱: ۱۰۹؛ آژند، ۱۳۸۹: ۸۷). با این وجود نقوش عبدالؤمن با توجه به شباهتی که با نمونه‌های دوره قاجار دارد، به این دوره تعلق داشته و همانند نقوش گره چینی زیر گنبد با شیوه آبرنگ جسمی ایجاد شده است. در این نقوش، برخلاف نمونه‌های دوره صفوی به ویژه آثار «رضا عباسی» که مرغ به شکل طبیعی پرندگان و به ویژه شبیه نمونه‌های بومی اصفهان همچون: دم جنبانک، بلبل خرما و چرخ ریسک ترسیم می‌شد (شهادی، ۱۳۹۲: ۲۵-۱۶)، کمتر به شیوه واقع‌گرایانه اجرا شده و پرداخت به جزئیات در آن‌ها دیده نمی‌شود. این پرندگان در حالت‌های مختلف به صورت قرینه یا تکی در لابه‌لای گل و برگ‌ها نقش شده و شیوه ترسیم آن‌ها با نمونه‌های موجود در عمارت «شترگلوی باغ فین» کاشان و نقاشی اندرون خانه‌ای در اصفهان متعلق به نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری (سیف، ۱۳۷۹: ۱۴۱-۱۳۷)، شباهت بسیاری را نشان می‌دهد؛ هم‌چنین از منظر نوع گل‌ها و حرکت بندهای اسلیمی، این نقوش با برخی گل و مرغ‌های دوره زندیه (آژند، ۱۳۸۹: ۷۶۶) و نقوش گل و بوته جلد لاک‌ی دوره قاجار (همان، ۱۳۸۲: ۸۵۲)، شباهت دارد. از بین هشت تویزه‌ای که نقوش مذکور در آن به کاررفته، تویزه واقع بر ورودی جنوبی گنبدخانه برخلاف سایرین، فاقد هرگونه نقش مرغ است؛ شاید این مسأله به واسطه قرارگیری آن در جهت قبله و منع دینی تصویرسازی موجودات زنده در این سمت بوده باشد.

از دیگر جلوه‌های تفاوت این نقوش، رنگ‌بندی آن است؛ چنان‌چه برخلاف رویه معمول در نقوش گل و مرغ قاجاری که طیف‌هایی از رنگ سرخ بر زمینه‌ای به رنگ‌های عمدتاً تیره اجرا می‌شد، رنگ آبی غلبه داشته و زمینه اجرای نقش سفید است. از این منظر نیز نقوش عبدالؤمن با نقوش گل و مرغ قاجاری موجود در عمارت شترگلوی باغ فین و گذری قدیمی در کاشان (همان: ۱۰۷-۱۰۵ و ۱۴۱-۱۴۰) مقایسه‌پذیر است.^۲ به غیر از مورد یادشده، عدم کاربرد گل صدبرگ و گل سرخ به عنوان یکی از ویژگی‌های شاخص نقاشی گل و مرغ به ویژه در دوره قاجاری (شهادی، ۱۳۹۲: ۸۶)، از دیگر ویژگی‌های متفاوت این نقوش است؛ چنان‌چه گل‌های مورد استفاده بیشتر به شکل انواع گل‌های چندپر به ویژه هشت‌پر و تعداد کمی گل‌های لاله‌عباسی است. در این زمینه نمونه‌های عبدالؤمن با نمونه‌های قاجاری موجود در برخی خانه‌های قدیمی اصفهان (سیف،

۱۳۷۹: ۱۱۶ و ۱۳۷ (۱۳۷ و ۱۱۶) قابل مقایسه است. با وجود زیبایی منظر، نقوش گل و مرغ این بنا در قیاس با نقوش شاخص گل و مرغ قاجاری که در رسانه‌های مختلف هنری این دوره، به‌ویژه در تزئین بناها به‌کار رفته، کیفیت هنری نازل‌تری را نشان می‌دهد. صرف‌نظر از چگونگی کیفیت هنری، در ایران دوره اسلامی، گل و مرغ نمادی از احوال درونی و روحی عشق، باورهای عارفانه و باغ بهشت بوده و خود مرغ نشانی از روح نیز بوده است (شهدادی، ۱۳۹۲: ۱۹-۱۰۵). رنگ سفید به‌عنوان پس‌زمینه این نقوش، نمادی از قداست، طهارت و بندگی بوده است (دانشوری، ۱۳۹۰: ۸۰).

نقوش قاجاری صفة شرقی از نقوش موسوم به «قهوه‌خانه‌ای»^{۱۱} بوده و از نمونه‌های ارزشمند این هنر در بناهای ایران دوره اسلامی به‌ویژه ناحیه اصفهان محسوب می‌شود. خالق این اثر، «سیدحسین امامی» از خاندان مشهور «امامی» اصفهان است. از این خاندان در دوره‌های صفویه و قاجاریه، هنرمندان بزرگی در زمینه خوشنویسی و نقاشی پا به عرصه وجود گذاشته که از معروف‌ترین آن‌ها «محمدرضا امامی»، «حسینی امامی» (نگارگر دربار فتحعلی‌شاه قاجار) و «آقامیرزا امامی» قابل ذکر است^{۱۲} (همایی‌شیرازی، ۱۳۷۵: ۳۲۵ و ۱۰۰؛ ادیب‌برومند، ۱۳۹۰: ۴۱؛ گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۳۴). سیدحسین امامی (محمدحسین) بیشتر به‌عنوان «گل و بوته ساز» معروف بوده (وفامهر، ۱۳۹۰: ۲۶۷) و آثاری در این زمینه (شهدادی، ۱۳۹۲: ۹۳) از وی برجای مانده است.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد این نقوش که همگی با استفاده از شیوه رنگ‌وروغن^{۱۳} اجرا شده‌اند، در سه قسمت قابل بررسی است؛ نقوش قسمت فوقانی اصطلاحاً به نقش حضرت علی علیه السلام و حسنین علیهم السلام معروف بوده و با نقوش حسنین علیهم السلام بنای «هارون ولایت» اصفهان که فاقد تاریخ بوده و به نیمه اول قرن سیزدهم هجری قمری و «ابن‌رستم آل طبری» منتسب است (سیف، ۱۳۷۹: ۸۸)، در زمینه‌هایی همچون: شیوه نشستن، حالت اندام‌ها، نوع پوشاک، رنگ‌بندی و چهره‌پردازی، شباهت بسیار دارد. از دیگر نمونه‌های مشابه این نقوش، نقاشی «تکیه خوانساری‌های تخت فولاد» اصفهان است که بدون رقم بوده و به نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری منتسب است (فقیه‌میرزایی و همکاران، ۱۳۸۵: ۴۹؛ سیف، ۱۳۷۹: ۸۷). نقش یادشده در زمینه‌هایی همچون: ترکیب کلی صحنه، کادربندی، فضاسازی، عمق‌نمایی نقطه‌ای و تعدد فرشتگان با نقش عبدالؤمن مشابهت دارد. نقوش قاجاری نشان‌دهنده حضرت علی علیه السلام و حسنین علیهم السلام که در بناهایی همچون «امام‌زاده اسماعیل» اصفهان بدون رقم و منتسب به دوره قاجاری (شاطری و اسدی، ۱۳۹۲: ۷)، امام‌زاده‌ای در اطراف کاشان بدون رقم منتسب به نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری (سیف، ۱۳۷۹: ۹۰)، بقعه «شاهزاده ابراهیم» کاشان بدون رقم منتسب به نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری (fontana, 1997: 147) و اندرون تکیه خوانساری‌های اصفهان بدون رقم منتسب به نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری (سیف، ۱۳۷۹: ۹۵) به‌کار رفته، در زمینه چگونگی فضاها، ترکیب‌بندی، وجود دیگر شخصیت‌ها و نوع ارتباط پیکره‌ها، متفاوت از نقش عبدالؤمن است.

فرشته‌ها به قالب سیمای عموی فرشته‌ها در دوره قاجاری که تحت تأثیر نقاشی اروپا نوعی برهنگی و طبیعت‌گرایی در آن دیده می‌شود، ترسیم شده است. برخلاف فرشتگان موجود در نقوش بناهای ذکرشده، این فرشتگان فاقد تاج^{۱۴} بوده و نمونه‌های دارای تمام‌تنه، پایین‌تنه برهنه دارند. نمایش غالب فرشته‌ها به صورت: نیم‌تنه، حالت نمایش، مکان قرارگیری، سیمای زنانه و قرار گرفتن چیزی شبیه هاله نور در دو دست، از ویژگی‌های مشترک نقش فرشتگان در بنای عبدالؤمن و دیگر بناهای مقایسه‌شده است.

دومین دسته نقوش تورفتگی (صفه) شرقی که در قسمت پایینی آن قرار دارد، بازگوکننده واقعه کربلا بوده و با توجه به مطابقت آن با نقوش دیگر اماکن و نمونه‌های موجود بر دیگر رسانه‌های



تصویر ۸. الف) نبرد حضرت عباس علیه السلام با ماردف بن سدیف، ب) حضرت قاسم علیه السلام با پسران ارزق شامی، ج) حضور امام حسین علیه السلام به همراه حضرت علی اصغر علیه السلام در نزد سپاه شامیان، د) عمرین سعد و لشکر شامیان، ه) نبرد حضرت علی اکبر علیه السلام با شارق بن شیث، و) خرگاه امام حسین علیه السلام، ز) دیدار سلطان قیس با حضرت امام حسین علیه السلام، ح) حضور زعفر جنی و یاران، ط) حضور ملک منصور و دیگر ملثک، ی) وجود حیواناتی همچون شیر، آهو و کبک (نگارنده، ۱۳۹۶).

هنری، ده صحنه در آن قابل تشخیص است. برخلاف دیگر نمونه‌های این‌گونه نقوش دیواری که در اکثر آن‌ها هر صحنه به شکل مجزا در قسمت‌های مختلف بنا آمده و یا در برخی از آن‌ها صحنه‌ها تفکیک خطی شده و یا نام اشخاص و مشخصات صحنه در بالای آن آمده است، این نقوش چنین خصوصیتی را نشان نمی‌دهد. از این حیث، نقش مورد بررسی بیشتر با نقوش پرده‌سازی پرده‌های دراویش شباهت دارد تا با نمونه‌هایی که در نقاشی دیواری بقاع و اماکن متبرکه به کار رفته است. ده صحنه قابل دریافت این نقش شامل هفت صحنه اصلی، دربردارنده: خیمه و خرگاه امام حسین علیه السلام، حضور امام حسین علیه السلام به همراه حضرت علی اصغر علیه السلام در نزد سپاه شامیان، عمر بن سعد و لشکر شامیان، نبرد حضرت علی اکبر علیه السلام با شارق بن شیب، نبرد حضرت قاسم علیه السلام با پسران ارزق شامی، نبرد حضرت عباس علیه السلام با مارد بن سدیف، دیدار سلطان قیس با حضرت امام حسین علیه السلام و سه صحنه فرعی شامل: حضور زعفر جنی و یاران، حضور ملک منصور و دیگر ملائک و تصاویری از حیواناتی همچون: شیر، آهو و کبک است (تصویر ۸: الف-ی). نقوش اخیر به صورت نقوش فرعی، مکمل داستان‌روایی صحنه‌های اصلی بوده‌اند.

نقوش مرتبط با واقعه عاشورا از موضوعات مورد علاقه در تزئین امام‌زادگان در دوره قاجاری بوده که نه تنها در نقاشی دیواری، بلکه در کاشی‌کاری امام‌زادگانی همچون: بقعه «آقا سید ابراهیم» رشت (فلور، ۱۳۹۵: ۳۲۱)، «امام‌زاده ابراهیم» و «امام‌زاده سید تاج‌الدین غریب» در شیراز (حاجی قاسمی، ۱۳۸۹، ج ۱۲: ۹۶؛ فلور، ۱۳۹۵: ۳۲۲)، بقعه «سیدحسین» و «سید ابراهیم» لنگرود (حاج قاسمی، ۱۳۸۹، ج ۱۳: ۴۹؛ سیف، ۱۳۸۹: ۱۱۳ و ۱۱۲) و تکایایی همچون «حسینی مشیر» در شیراز (فلور، ۱۳۹۵: ۱۵۲ و ۱۵۱) و تکیه «معاون‌الملک» کرمانشاه (سیف، ۱۳۸۹: ۱۱۱-۸۸) نیز کاربرد داشته است. تاکنون نقاشی‌های دیواری مرتبط با موضوع حضرت علی علیه السلام و حسنین علیه السلام، واقعه عاشورا و وقایع بعد از آن، در ۳۰ بنای ایران در مناطقی همچون: اصفهان (پنج مورد)، زواره (یک مورد)، کاشان (پنج مورد)، گیلان (۱۶ مورد) و خوزستان (سه مورد) ثبت شده که از این تعداد، به غیر از دو تکیه، بقیه مقابر امام‌زادگان بوده است؛ به غیر از یک مورد («امام‌زاده شاه‌زید» اصفهان) که بنابر نظر برخی به دوره صفوی (گذار و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۷۱-۱۶۵؛ گودرزی، ۱۳۹۱: ۵۶-۵۵؛ پاکباز، ۱۳۸۸: ۲۰۱) و بنا به نظر برخی دیگر به دوره قاجاری تعلق داشته است (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۴۸-۴۶؛ فلور، ۱۳۹۵: ۱۵۱)، دیگر نقوش یا دارای تاریخ دوره قاجاری بوده یا به این دوره منتسب هستند. اکثر این آثار بدون تاریخ و رقم هنرمند بوده و در این بین نقوش حسینی زواره به تاریخ ۱۳۰۰ ه.ق.، قدیمی‌ترین نمونه تاریخ‌دار^{۱۵} (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۴۹ و ۴۸) و برخی نقوش شاهزاده ابراهیم کاشان به تاریخ ۱۳۰۷ ه.ق. و رقم «رحیم کاشانی»، کهن‌ترین نمونه تاریخ و رقم‌دار است (همان: ۵۰). سادگی، خام‌دستی، کیفیت هنری پایین و بازسازی غیراصولی در دهه‌های اخیر که تا حدود بسیاری اصالت هنری آثار را از بین برده^{۱۶}، از عمده ویژگی‌هایی قابل‌تعمیم بر اکثر این آثار به‌ویژه آثار گیلان است.

توجه دقیق به جزئیات و ترسیم ریزه‌کاری‌ها (تصویر ۹)، قوت طراحی و رنگ‌بندی مناسب از دیگر ویژگی‌های جالب‌توجه این اثر است. موضوعی که نشان از چیره‌دستی هنرمند خالق آن بوده و در مجموع از کیفیت والای هنری آن در مقایسه با دیگر نقوش دیواری این دسته حکایت دارد؛ اگرچه نقش یادشده از منظرهای گوناگون، به‌ویژه در شیوه نقش‌پردازی با بسیاری از نمونه‌های موجود در بقاع متبرکه ایران به‌ویژه نمونه‌های اصفهان و کاشان، وجوه تشابه چندی را نشان می‌دهد؛ با این‌وجود بیشترین درجه تشابه را به‌ویژه در زمینه ترکیب‌بندی کلی صحنه‌ها، ترسیم دقیق جزئیات و کیفیت رنگ‌بندی با نقش پرده درویشی به رقم «میرزامهدی نقاش شیرازی»^{۱۷} به تاریخ ۱۲۸۸ ه.ق.، نشان می‌دهد (تصویر ۱۰). این اثر با استفاده از رنگ و روغن بر بوم اجرا شده و قسمت‌هایی از آن بریده شده است (سیف، ۱۳۶۹: ۱۹۴). نقوش کاشی‌کاری‌های تکیه



تصویر ۹. جزئیات برخی نقوش (نگارنده، ۱۳۹۶).



تصویر ۱۰. نقش پرده درویشی به رقم میرزامهدی نقاش شیرازی (سیف، ۱۳۶۹:۱۹۴).

معاون‌الملک کرمانشاه نیز که به نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری منتسب است؛ با وجود آن‌که بر رسانه هنری متفاوتی به کار رفته (سیف، ۱۳۸۹: ۱۱۱-۸۸)، نشان‌دهنده تشابهات بسیار با نمونه عبدالؤمن، به ویژه در عرصه چیره‌دستی هنرمند است.

به غیر از کیفیت هنری والا، تاریخ‌دار و رقم‌دار بودن در قیاس با سایر نمونه‌های بدون تاریخ و رقم به ویژه در ناحیه اصفهان، مطرح شدن به عنوان کهن‌ترین نمونه رقم‌دار و تاریخ‌دار این گونه نقوش در تاریخ معماری ایران^{۱۸} سلامت و عدم دخل و تصرف در مقایسه با بسیاری از نمونه‌ها که در دهه‌های اخیر به شکل علمی و غیرعلمی مرمت شده و اصالت هنری و متعاقب آن قضاوت هنری خود را از دست داده‌اند و معرفی اثری شاخص از هنرمندی گمنام و ثبوت چیره‌دستی وی در زمینه نقاشی قهوه‌خانه‌ای علاوه بر دیگر جنبه‌های اشتهار (گل و بوته)، در مقایسه‌ای کلی با دیگر نمونه‌های یادشده در ایران، اهمیت نقوش مرتبط با واقعه عاشورای امام‌زاده عبدالؤمن را نشان می‌دهد؛ ازسویی با در نظر گرفتن تاریخ نقوش و نام و هویت نقاش، سخن برخی محققان (آزند،

۱۳۸۵؛ ۳۹؛ Scarce, 1976) و گذشتگان (تحویلدار، ۱۳۸۸؛ ۱۳۳)، مبنی بر تأثیرگذاری سبک کاری کاشی‌سازان و نقاشان قاجاری اصفهان بر شیوه کاشی‌کاری و گچ‌نگاری ایران قاجاری، به‌ویژه آثار شاخص گچ‌نگاران تهران دوره قاجار، بیش از پیش ثابت می‌شود.

ویژگی‌هایی همچون تبعیت نسبی از اشکال معماری، بی‌اعتنایی اشخاص به مخاطب، حرکت به‌سوی سه‌بُعدی کردن چهره‌ها با استفاده از سایه و روشن، جایگزینی افراد در تابلو براساس مراتب و درجه آن‌ها، چنان‌چه شخصیت اصلی در مرکز قرار گرفته و اندازه پیکره او کمی بزرگ‌تر از دیگر اشخاص تابلو کشیده شده است؛ ترسیم دست‌ها به شیوه کهن و ناشیانه، استفاده محدود از سایه‌روشن و حجم‌نمایی، تمایل به وقار افراطی ظاهری و چهره‌های تقریباً ثابت و قراردادی، غلبه رنگ‌های گرم و تمایل به تقارن ساختاری که از مشخصه‌های کلی نگاره‌های دوره قاجار محسوب می‌شوند (گودرزی، ۱۳۹۱؛ گودرزی، ۱۳۸۸؛ آژند، ۱۳۸۹؛ میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶؛ کن‌بای، ۱۳۹۱)، در این نقوش جلوه بارزی یافته است. بی‌گمان برخی خصوصیات یادشده نقوش عبدالؤمن، به‌ویژه مواردی همچون: واقع‌گرایی، عمق‌نمایی، حجم‌نمایی، پرتحرکی و پویایی، به‌ویژه در نقوش فرشتگان، از تأثیرات نقاشی غربی حکایت دارد.

دسته سوم از نقوش صفة شرقی که بر بدنه داخلی تویز قرار گرفته نیز با شیوه رنگ‌وروغن ترسیم شده و منظره‌سازی‌ها و نقوش گیاهی آن با بسیاری از نمونه‌های موجود در بناهای مذهبی و غیرمذهبی دوره قاجار شباهت دارد. کادرهای منظره‌سازی شده برخلاف گل‌وبوته‌های اطراف، با شیوه آبرنگ کشیده شده است. تصویر کردن مناظری از چشم‌اندازهای مختلف و نمای بیرونی ساختمان‌های گوناگون، موضوعی است که به تقلید از باسمة‌های رایج فرنگی و وارداتی، در نقاشی دوره قاجار رواج می‌یابد (گودرزی، ۱۳۹۱؛ ۸۳). از ویژگی‌های غربی این نقوش، حجم‌سازی، سایه‌روشن، پرسپکتیو و کاربرد عناصر طبیعی (گودرزی، ۱۳۸۸؛ ۴۳) و از ویژگی‌های عمومی آن، خام‌دستانه و بدوی بودن این نقوش در همه مکان‌ها است (آژند، ۱۳۸۹؛ ۸۱).

مجموع نقوش دیواری بنا به شیوه تمپرا^{۱۹} که شیوه رایج نقاشی روی گچ در ایران بود، اجرا شده است. با توجه به مواردی همچون بیرون‌زدگی برخی قسمت‌های نقوش واقعه عاشورا از سطوح تعیین‌شده، عدم مشابهت کامل بسیاری از نقش‌مایه‌ها، از منظره‌سازی‌های فرنگی کوچک و بزرگ گرفته تا گل‌های ریز و درشت نقوش گل‌ومرغ - به‌گونه‌ای که حتی یک نمونه کاملاً مشابه در نقش‌مایه‌های به‌ظاهر مشابه نمی‌توان یافت - (تصاویر ۱۱ و ۱۲) همگی از ترسیم نقوش در محل، بدون بهره‌گیری از الگو و گرته‌برداری حکایت داشته و نشانی از درجه مهارت و استادی نقاش بوده است.



تصویر ۱۱. نقوش منظره‌سازی تورفتگی شرقی (نگارنده، ۱۳۹۶).



تصویر ۱۲. نقوش گل و مرغ تویزه‌های گنبدخانه (نگارنده، ۱۳۹۶).

نتیجه‌گیری

با توجه به چگونگی نقشه گنبدخانه بنا و انطباق آن با نمونه‌های دوره ایلخانی، احتمالاً بنای عبدالؤمن از ساخته‌های دوره ایلخانی است. همانند روند معمول در بسیاری از بقاع متبرکه و امام‌زادگان، در دوره‌های صفوی (شاه‌عباس دوم) و قاجاری (ناصرالدین‌شاه) تعمیرات، ساختمان‌سازی و تزئیناتی در بنا انجام شده است. با توجه به تخریب‌های صورت‌گرفته و عدم انجام کاوش‌های باستان‌شناختی و عدم امکان لایه‌برداری دیواره‌های گنبدخانه، تشخیص دقیق چگونگی تحولات کالبدی و چگونگی اجزای بنا در دوره‌های مختلف، به‌ویژه ساختار شکلی گنبد دوره ایلخانی، به‌طور قطع و یقین امکان‌پذیر نبوده است. با این‌وجود چنان‌چه مشخص گردید، گنبدخانه احتمالاً از اجزای ایلخانی بنا بوده و در دوره‌های صفوی و قاجاری با توجه به شرایط و نیازهای خاص مذهبی این دو دوره، دیگر فضاهای مجموعه بدان اضافه شده است. تزئینات موجود بنا به دوره‌های صفوی و قاجاری تعلق داشته و در میان آن‌ها، نقاشی دیواری، عمده‌ترین تزئینات بنا را تشکیل می‌داده است. از منظر مفهوم و محتوا، کاربرد این نقوش در کنار کتیبه‌های تزئینی بنا، در ارتباط مستقیم با اندیشه تشیع، تصویرسازی بهشت و مفهوم نمادین تعالی روح متوفی بوده است. در این بین نقوش نمایش‌دهنده واقعه عاشورا و حسنین علیهم‌السلام در کنار حضرت علی علیه‌السلام که از مؤثرترین راه‌های انتقال باورهای مذهبی به عامه مردم بود، به‌عنوان یکی از موضوعات مورد توجه نقاشان قاجاری و نقوش پرکاربرد در تزئین بقاع متبرکه و امام‌زادگان این دوره، در قیاس با دیگر نمونه‌های موجود مقابر ایران به‌ویژه نمونه‌های موجود در بقاع گیلان که بیشترین کمیت کاربرد را نشان می‌دهد، جلوه ویژه‌ای یافته است. کیفیت هنری نسبی، وجود رقم نقاش، وجود کتیبه ساخت و متعاقب آن مطرح شدن به‌عنوان کهن‌ترین نمونه کتیبه‌دار ثبت شده این گونه نقوش در بقاع ایران، از سویی اهمیت هنری نقوش مرتبط با واقعه عاشورای بقعه عبدالؤمن را نشان داده و از سویی از نقش تأثیرگذار نگارگران اصفهان قاجاری، در بالندگی و گسترش این گونه نقوش حکایت دارد.

پی‌نوشت

۱. این بنا در تاریخ ۱۳۷۷/۱/۱۲ جزو آثار ملی ایران با شماره ۱۹۷۲ به ثبت رسیده است.
۲. این بنا در نزد مردم محل به آرامگاه «شاهزاده عبدالؤمن» از نوادگان «امام موسی بن جعفر علیه السلام» معروف است. در ارتباط با صحت و سقم این انتساب مدرک صحیحی وجود ندارد.
۳. لازم به ذکر است که طی پنج دهه گذشته به ترتیب، اجزایی همچون: دیوار خشتی دورتادور صحن و ورودی آن، اتاق‌ها و ایوان‌های پیرامون گنبدخانه، خود گنبدخانه، شبستان ستون‌دار و صفه‌های کناری آن، تخریب شده و در جای آن ساختمان‌هایی ایجاد شده است. از این فضاها به جز اتاق‌ها و ایوان‌های پیرامون گنبدخانه که در حال حاضر رواق‌هایی بر جای آن ساخته شده و دیوار دورتادور صحن و ورودی آن، سایر قسمت‌ها در نقشه پرونده ثبتی بنا ترسیم شده و مورد بررسی نگارنده قرار گرفته است. اطلاعات نوشته شده در ارتباط با چگونگی نقشه و اجزای بنا، براساس مصاحبه با متولی امام‌زاده، سالخوردگان محل و بررسی میدانی نگارنده در سال ۱۳۷۸ ه.ش. به دست آمده است.
۴. در حال حاضر ورودی دیگری در جبهه شمالی گنبدخانه ایجاد شده است.
۵. انتساب این بنا به دوره صفوی باتوجه به کتیبه صفوی ضریح آن است که طی آن به ساخت ضریح در زمان «شاه طهماسب صفوی» اشاره دارد (قراخانی، ۱۳۷۴: ۱۱۵). از این رو این انتساب قطعیت نداشته و احتمال ساخت بنا در دوره کهن‌تر به‌ویژه دوره ایلخانی چندان دور از ذهن نیست. مشابه چنین موضوعی در ارتباط با برخی مقابر اطراف نطنز با نقشه مشابه نیز مصداق دارد؛ چنان‌چه در ارتباط با گاهنگاری آن‌ها اطلاعات صحیحی وجود نداشته و از این رو در این مقایسه بدان‌ها اشاره نشده است.
۶. از دیگر نمونه‌های ایلخانی این طرح، مقبره چلبی‌اوغلو در سلطانیه بوده و در مقیاس و با اجزایی کاملاً متفاوت، نقشه داخلی گنبدخانه بنای عبدالؤمن، مشابه نقشه فضای داخلی گنبدخانه مقبره الجایتو است، بنایی که اوج خلاقیت و پیشرفت در طراحی و شکل‌دهی این نقشه در آن دیده می‌شود (برای اطلاع بیشتر، ک. به: پیرنیا، ۱۳۸۶: ۲۲۵).
۷. نقاشی آبرنگ جسمی شفاف که به شیوه‌های چندی انجام می‌شود، از مخلوط سفیدآب و رنگ‌های مختلف و بست محلول در آب به وجود می‌آید. در ایران به دلیل خشکی هوا این شیوه نقاشی بیشتر مورد استفاده بوده و کلیه آثار نقاشی دیواری (برروی گچ) ایران تا قبل از دوره صفوی بدین شیوه بوده است. در خلال دوره‌های صفوی و قاجار در کنار این شیوه، شیوه نقاشی رنگ‌وروغن نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد (آقاجانی، ۱۳۶۱: ۱۸۵؛ آقاجانی، ۱۳۵۹: ۹۰).
۸. برخی ترسیم‌ها به اشتباه صورت‌گرفته و آثار آن به صورت خطوط تیره‌رنگ از فاصله نزدیک قابل تشخیص است. همان‌طور که اشاره شده، از رنگ آمیزی برخی آلت‌های گره نیز بنا بر دلایل نامعلوم صرف نظر شده و از پیچیدگی گره‌چینی تا حدودی کاسته شده است.
۹. (برای اطلاعات بیشتر، ک. به: مهدی، ۱۳۶۸).
۱۰. البته کاربرد گل‌بوته بر زمینه سفید در برخی نقوش صفوی موجود در «کاخ چهلستون»، «کاخ هشت‌بهشت»، «تالار اشرف» و سقف «خانه هراتیان» اصفهان نیز دیده می‌شود (آقاجانی، ۱۳۵۹: ۸۱).
۱۱. نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی نقاشی عامیانه و روایی با شیوه رنگ‌وروغن است که عمدتاً مضامین مذهبی، رمزی، و بزمی را دربرمی‌گیرد. این نوع نقاشی در دوره قاجاری رواج داشته و به آن «خیالی‌نگاری» و «غلط‌سازی» هم می‌گفته‌اند (گودرزی، ۱۳۹۱: ۷۹-۷۶؛ آژند، ۱۳۸۹: ۸۱۷).
۱۲. از دیگر نقاشان این خاندان که در نقاشی لاکی دوره قاجار آثار شاخصی با مضمون گل‌ومرغ در قاب آینه‌ها و قلمدان‌ها و جعبه‌ها پدید آورده‌اند، نصرالله امامی و «رضا امامی» قابل ذکر است (آژند، ۱۳۸۹: ۸۱۶).
۱۳. نقاشی رنگ‌وروغن از شیوه‌های نقاشی است که از اواخر قرن یازدهم هجری قمری تحت تأثیر نقاشی غربی در ایران رواج یافت، این شیوه‌ها بر اکثر رسانه‌های هنری استفاده شده و بیشتر برای آب‌وهوای مرطوب مناسب بوده است (برای اطلاعات بیشتر، ک. به: آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۱۷-۱۵؛ کن‌بای، ۱۳۹۱: ۱۲۱؛ پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۳۲).
۱۴. این درحالی‌ست که برخی محققان وجود تاج را یکی از مختصات و ملزومات نقش فرشته در نقاشی دیواری دوره قاجار دانسته و اساساً آن را علامتی برای شناسایی پیکره به‌عنوان فرشته دانسته‌اند (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۵).
۱۵. در کتاب نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران و هم‌چنین کتاب نقاشی دیواری در دوره قاجار، نقوش بقعه «مقام عباس شوشتر» بدون رقم و مورخ ۱۲۴۶، به‌عنوان کهن‌ترین نمونه نقوش مذهبی دوره قاجار در بقاع، معرفی شده است؛ اما این نقوش مرتبط با صحنه معراج پیامبر صلی الله علیه و آله بوده و ارتباطی با نقوش واقعه عاشورا ندارد (برای اطلاعات بیشتر، ک. به: میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۵۹؛ فلور، ۱۳۹۵: ۱۵۱).
۱۶. در حال حاضر برخی از این نقوش بسیار آسیب‌دیده و شرایط نگهداری بدی دارند. برخی نقوش این فهرست نیز همچون نقوش بقعه «میرحمزه» اصفهان و برخی بقاع گیلان، تخریب شده و وجود خارجی ندارد.
۱۷. اگرچه وی از نقاشان گمنام دوره قاجاری محسوب می‌شود، با این وجود آثار برجای مانده از او نشان از درجه والای هنری وی در زمینه هنرهای پرده‌سازی، نقاشی پشت‌شیشه و کاشی‌کاری دارد (سیف، ۱۳۶۹: ۱۹۴).
۱۸. لازم به ذکر است «ویلم فلور» نقوش دیواری مقبره «آقا سید حسین فشکالی» محله لنگرود را که به تصاویر واقعه عاشورا پرداخته، به‌عنوان دومین نقاشی قدیمی دوره قاجار در بقاع معرفی کرده و تاریخ ۱۸۵۵ م. (۱۲۷۱ ه.ق.) را برای آن متصور شده است (فلور، ۱۳۹۵: ۱۵۱)؛ در صورتی که «میرزایی‌مهر» که خود از نزدیک بنا را به دقت بررسی کرده، این نقاشی‌ها را بدون رقم و تاریخ معرفی کرده است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۲).
۱۹. در این شیوه بعد از خشک شدن گچ به‌طور کامل ابتدا زیررنگ زده، سپس قلم‌گیری کرده و در نهایت کار برروی جزئیات انجام می‌شود (گلابچی و جوانی دیزجی، ۱۳۹۲: ۳۷۳).

کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۵). «دیوارنگاری در دوره قاجار». مجله هنرهای تجسمی، شماره ۲۵، صص: ۳۴-۴۱.
- آژند، یعقوب، (۱۳۸۹). نگارگری ایرانی. جلد دوم، تهران: سمت.
- آقاجانی اصفهانی، حسین؛ و جوانی، اصغر، (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان. تهران: فرهنگستان هنر.
- آقاجانی، حسین، (۱۳۵۹). «تعمیرات نقاشی (۱)». اثر، شماره ۱، صص: ۷۹-۹۰.
- آقاجانی، حسین، (۱۳۶۱). «نقاشی‌های تصویری رنگ و روغنی با لایه تدرکاتی قرمز». اثر، شماره ۷، ۸ و ۹، صص: ۱۶۵-۱۸۶.
- اداره جغرافیایی ارتش، (۱۳۷۶). فرهنگ جغرافیایی آبادی‌های کشور جمهوری اسلامی ایران: فرهنگ جغرافیایی اصفهان. جلد ۷۱، تهران: انتشارات سازمان جغرافیایی وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح.
- ادیب برومند، عبدالعلی، (۱۳۹۲). نگارستان ادیب: در باب هنر و هنرمندان ایرانی. اصفهان: گلدسته.
- افضل‌الملک، میرزاغلامحسین، (۱۳۸۰). سفرنامه اصفهان. به‌کوشش: ناصر افشاری‌فر، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- الاصفهانی، محمد مهدی بن محمد رضا، (۱۳۶۸). نصف جهان فی تعریف اصفهان. به تصحیح: منوچهر ستوده، تهران: امیرکبیر.
- تحویلدار، حسین بن محمد ابراهیم، (۱۳۸۸). جغرافیای اصفهان. به‌کوشش: الهه تیرا، اصفهان: اختران.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۸). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین، چاپ هشتم.
- پوگاچنکووا، گالینا، (۱۳۸۷). شاهکارهای معماری آسیای میانه. ترجمه سید داوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- پیرنیا، محمد کریم، (۱۳۸۶). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تدوین و گردآوری: غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش، چاپ پنجم.
- حاتم، غلامعلی، (۱۳۹۰). معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان. تهران: جهاد دانشگاهی، چاپ دوم.
- حاج قاسمی، کامبیز، (۱۳۷۷). گنجنامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران. دفتر سوم: بناهای مذهبی تهران، جلد سوم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- حاج قاسمی، کامبیز، (۱۳۸۹). گنجنامه، فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران، دفتر سیزدهم: امام‌زاده‌ها و مقابر. جلد دوازدهم و سیزدهم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- خاکپور، مینو، (۱۳۹۲). «گونه‌شناسی بقاع متبرکه لاهیجان». مطالعات شهر ایرانی اسلامی. شماره ۱۳، صص: ۸۱-۹۲.
- دانشوری، عباس، (۱۳۹۰). مقابر برجی سده‌های میانی ایران مطالعه نگاره شناختی. ترجمه جواد نیستانی و زهره ذولفقارکندری، تهران: سمت.
- زم‌رشیدی، حسین؛ و صادقی حبیب‌آباد، علی، (۱۳۹۵). «تزیین‌های معماری در بارگاه و بقاع متبرکه امام‌زادگان مبتنی بر نقوش اسلامی». مطالعات شهر ایرانی اسلامی. شماره ۲۴، صص: ۵-۲۰.
- سیف، هادی، (۱۳۶۹). نقاشی قهوه‌خانه. تهران: موزه رضا عباسی.
- سیف، هادی، (۱۳۷۹). نقاشی روی گچ. تهران: سروش.
- سیف، هادی، (۱۳۸۹). نقاشی روی کاشی. تهران: سروش، چاپ دوم.

- شاطری، میترا؛ و اسدی، مهسا، (۱۳۹۴). «بررسی دیوارنگاره‌های امام‌زاده هارون ولایت و اسماعیل علیه السلام در اصفهان». مجموعه مقالات دومین همایش باستان‌شناسی ایران. به‌کوشش: حسن هاشمی‌زرچ‌آباد، بیرجند: دانشگاه بیرجند، صص: ۷-۱.
- شفائی، جواد، (۱۳۳۶). هنر گره‌سازی در معماری و درودگری. تهران: انجمن آثار ملی ایران.
- شهدادی، جهانگیر، (۱۳۸۴). گل و مرغ (دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی). تهران: خورشید.
- فقیه‌میرزایی، گیلان؛ مخلصی، محمدعلی؛ و حبیبی، زهرا، (۱۳۸۵). تخت فولاد یادمان تاریخی اصفهان. جلد دوم، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
- فلور، ویلم، (۱۳۹۵). نقاشی دیواری در دوره قاجاری. ترجمه علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
- قراخانی، حسن، (۱۳۷۴). «گزارشی از امام‌زاده یحیی، روستای دوزغ‌نبرورامین». وقف میراث جاویدان، شماره ۱۱ و ۱۲، صص: ۱۱۹-۱۱۴.
- عقابی، مهدی، (۱۳۷۸). دایرة‌المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره اسلامی: بناهای آرامگاهی. تهران: حوزه هنری.
- کن‌بای، شیلا، (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی. ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر، چاپ پنجم.
- گدار، آندره، (۱۳۸۷). «آرامگاه اولجایتو در سلطانیه». سیری در هنر ایران. جلد ۳: معماری دوران اسلامی، زیر نظر: آرتور پوپ و فیلیس اکرم، ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، صص: ۱۳۲۰-۱۳۰۵.
- گدار، آندره؛ گدار، یدا؛ سیرو، ماکسیم؛ و همکاران، (۱۳۸۴). آثار ایران. جلد دوم، ترجمه ابوالحسن سروقدمقدم، مشهد: آستان قدس رضوی. چاپ چهارم.
- گلابچی، محمود؛ و جوانی‌دیزجی، آیدین، (۱۳۹۲). فن‌شناسی معماری ایران. تهران: دانشگاه تهران.
- گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۸). آیین خيال، بررسی و تحلیل تزئینات دوره قاجار. تهران: سوره مهر.
- گودرزی، مرتضی، (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی از آغاز تا عصر حاضر، تهران: سمت، چاپ سوم.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ و خاکپور، مینو، (۱۳۹۴). «تحلیل مضامین نقوش دیواری بقعه روستای پینچاه در گیلان». باغ نظر، شماره ۳۶، صص: ۱۸-۱۳.
- مهدی (۱۳۸۶).
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، (۱۳۸۶). نقاشی بقاع متبرکه در ایران. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- میشل، جرج، (۱۳۸۸). معماری جهان اسلام تاریخ و مفهوم اجتماعی آن. ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی، چاپ دوم.
- نراقی، حسن، (۱۳۸۲). آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، چاپ دوم.
- وفامهر، مهدی، (۱۳۹۰). زندگی و آثار هنری حاج‌میرزا آقا امامی. اصفهان: طراحان هنر.
- ویلبر، دونالد، (۱۳۹۳). معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان. ترجمه عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی. چاپ دوم.
- ویلبر، دونالد؛ گل‌مبک، لیزا؛ و الن، تری، (۱۳۷۵). معماری تیموری در ایران و توران. ترجمه کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- همایی‌شیرازی اصفهانی، جلال‌الدین، (۱۳۷۵). تاریخ اصفهان مجلد هنر و هنرمندان. به‌کوشش: ماهدخت بانوهمایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- هیلن براند، رابرت، (۱۳۷۷). معماری اسلامی. ترجمه ایرج اعتصام، تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

- Fontana, M. V., (1999). "Paintings in the Imamzade Saahzada Ibrahim, Kashan (Late Nineteenth Century)". *Journal of the Islamic Environmental Design*, No. 18 i-ii, Pp:144-151.

- Scarce, J. M., (1976). "Ali Mohammed Isfahani, Tilemaker of Tehran". *Oriental Art*, Vol. XXII, No. 3, Pp: 278-288.